

CORDOBA EN LA FORMACION CULTURAL DE JUAN VALDES LEAL

MANUEL PEREZ LOZANO

Excmo. Sr. Director, Ilmos. Sres:

Quien pretenda investigar con seriedad ha de ser siempre mucho más consciente de su ignorancia que de sus conocimientos; por eso, a la vez que agradezco esta amable invitación, quiero aprovechar la ocasión de hallarme ante personas bien conocedoras de nuestra ciudad y su pasado, no para hacer alarde de conocimientos sino para exponer el estado de la cuestión sobre la estancia en Córdoba de Juan Valdés Leal. Manifiestaré mis dudas y lagunas respecto al tema que nos ocupa y espero que por un común deseo de verdad y en el clima de colaboración que debe perseguir una institución como esta, las aportaciones y objeciones que hagan a la comunicación que presento, resulten enriquecedoras para todos y especialmente para conocer mejor al genial artista que es obligado homenajear al haberse cumplido recientemente el Tercer Centenario de su muerte sin que otras instancias culturales cordobesas se hayan hecho eco del acontecimiento.

Desconocemos las razones por las que Valdés Leal abandonó su Sevilla natal de la que nunca estuvo desvinculado totalmente. También ignoramos la fecha precisa de su llegada a Córdoba. Kinkead aporta documentos por los que es posible conjeturar que el pintor residía en nuestra ciudad hacia el año 1645. Tenía entonces veintitres años (1). Se le ha supuesto una relación de parentesco con el platero cordobés Simón Rodríguez de Valdés, atribuyendo a esto la causa de su venida; así lo ha escrito recientemente Jonathan Brown, pero no hay pruebas que permitan certificarlo (2). Fernando de Nissa, padre del pintor, era portugués y sabemos que debido a la guerra con el país vecino, los lusitanos fueron muy mal vistos en Sevilla donde eran considerados unos "quintacolumnistas" y a comienzos de los años cuarenta se desataron verdaderas persecuciones contra ellos. Quizá Valdés tomó el apellido materno por esta razón y puede alegarse también como otra causa más, no comprobada, de su venida a Córdoba.

En los contratos aquí existentes, fechados en 1647, se hace llamar "maestro", pero no parece que el título lo obtuviera en Sevilla pues en 1658, cuando regresa a su ciudad de forma definitiva, ha de solicitar permiso para pintar allí, pues no se había examinado (3).

(1) Duncan Kinkead, "Nueva documentación y obras de Juan Valdés Leal", *Symposium internacional "Murillo y su época"*, Sevilla 1982, p. 2 y nota 9.

(2) Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Vitoria 1990, p. 251.

(3) José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano: Juan de Valdés Leal*, Sevilla 1916, p. 56.

Esto me hizo pensar que el título de maestro pintor lo obtuvo en Córdoba, pero nadie cuestiona hoy que la formación artística de Valdés fue sevillana. Aunque autodidacto, como anota Palomino al biografarlo, predomina en sus primeras obras el severo estilo de Francisco Herrera "El Viejo". Posteriormente se dejó influir por algunas composiciones de Murillo, aunque siempre conservó su forma de pintar más dramática y llena de movimiento, lo que nos permite calificarle como el más barroco de los pintores andaluces. Y pronto veremos que su barroquismo no sólo era atributo adecuado para la técnica, también era extensible al mensaje.

Por los años cuarenta del siglo XVII, la figura dominante entre los pintores de Córdoba es Cristóbal Vela Cobo (o Cobos). Conocemos su actividad en Priego, Santaella y Córdoba desde 1628. Aquí trabajó para la Catedral y para las familias más nobles. Vela, cuya obra está muy influida del estilo zurbaranesco, había impuesto su gusto en las élites cordobesas y Valdés hubo de amoldarse a él. Junto con la Dra. Raya Raya publicamos en 1986 una *Judit con la cabeza de Holofernes*, (Fig. 1) considerándola como una de las primeras obras de Valdés en Córdoba, y quisiera aprovechar esta ocasión para rectificar ese error pues hoy no dudamos que se trata de una de las mejores realizaciones de Cristóbal Vela, hecha por encargo de la familia Fernández de Córdoba y Figueroa y donada por esta, a la vez que una *Inmaculada* de gran belleza, al Hospital de Jesús Nazareno (4).

También por los años cuarenta comenzaba a descollar la maestría de Antonio del Castillo, emparentado en 1648 con el mencionado platero Rodríguez de Valdés al casar con una hija de este. No sabemos si existió una relación amigable entre ambos pintores, pero Juan Valdés incorporó a sus obras aspectos compositivos que dan pie a establecer vínculos, al menos de admiración. Así guarda correspondencia la *Inmaculada de San Felipe y Santiago* que Castillo realizó al fresco en uno de los machones de la Catedral con el mismo tema pintado por Valdés Leal en 1654 y que se conserva hoy en el Museo del Louvre. Nuestro pintor produce composiciones más dinámicas y coloristas, pero gusta también de las figuras semiveladas y los agrupamientos de querubines fuertemente escorzados, tan característicos de las *Inmaculadas* de uno y otro. Ambos mostraban interés, aunque con diferente intensidad, por los cambios estéticos operados en Sevilla hacia 1655 cuando Herrera "el Joven" importó los gustos internacionales que triunfaban en la corte. Del mismo modo, las aficiones poéticas de Castillo pudieron influir en el interés de Valdés por el mundo literario que, como posteriormente analizaremos, viene reflejado en su obra pictórica.

Pero como digo, en Córdoba los mejores contratos eran para Vela Cobo. Había trabajado para D. Pedro de Cárdenas y Angulo y, según Valverde Madrid, doña Inés de Armenta, esposa de D. Pedro Gómez de Cárdenas, le había encargado la realización de un retablo para el Convento de la Merced. Quizá también hubiera pintado el proyectado para el Convento de Puerta Nueva, pero la muerte le visitó en 1654. Don Pedro Gómez de Cárdenas había adquirido en 1633 el patronato perpetuo del Convento de Nuestra Señora de la Cabeza de carmelitas calzados en Puerta Nueva; en su iglesia, bajo el altar de dicho retablo mayor serían inhumados al morir Don Pedro y su segunda esposa, Dña. Inés. Ambos disponían de gran fortuna y propiedades pues heredaron los mayorazgos de sus respectivas casas incrementados por los bienes gananciales de sus matrimonios anteriores ya que los dos habían enviudado antes de volver a casarse. El retablo fue contratado en 1639 con el escultor Pedro Freile de Guevara previendo ya que sería marco para unas pinturas (5).

Esta fue la gran oportunidad para nuestro hombre que propuso innovaciones al primer proyecto, pues las medidas estipuladas no concuerdan exactamente con las

(4) María de los Angeles Raya Raya y M. Pérez Lozano, "Un cuadro de Valdés Leal en el Hospital de Jesús Nazareno de Córdoba", *Apotheca*, 6, 1976, vol. 2, pp. 153-160.

(5) M. A. Raya Raya, *El Retablo Barroco Cordobés*, Córdoba 1987, pp. 32-35, 212 y 389.

actuales, y pensamos que al contratarse las pinturas con Valdés, éste debió hacer correcciones al proyecto original presentando uno que resaltaba lo pictórico sobre el ensamblaje. En 1655 pintaba Valdés los primeros cuadros del retablo: *La Virgen de los Carmelitas*, que lo corona y los dos extraordinarios de la predela: *Santa María Magdalena de Pazzi* y *Santa Inés* en uno y *Santa Apolonia* y *la beata Juana Scopelli*, en el otro, según la identificación de Valverde Madrid. Ya entrando en 1656 y antes de marchar a Sevilla concluye los lienzos para las calles laterales, de peor factura que retoques ostensibles han exagerado aún más. En disposiciones simétricas tenemos los de *San Acisclo* y *Santa Victoria*, patronos y mártires cordobeses, y los arcángeles *San Miguel* y *San Rafael* relacionados también con la protección de la ciudad, y en especial frente a la peste. El recuerdo de la última epidemia, de las más virulentas conocidas, estaba próximo. En 1656, cuando Valdés se hallaba pintando el retablo encargado, Don Pedro recibió del rey el flamante título de Vizconde de Cárdenas.

Sin duda el mejor trabajo fue el tema central del conjunto donde se representó la *Asunción de Elías* arrebatado por un carro de fuego (Fig. 2). Esta obra de gran monumentalidad denota un importante giro en el estilo, no sólo en la técnica y composición pictóricas, plenamente barrocas, sino también en su contenido eidético. Supone la madurez de Valdés Leal y la hipótesis de que entre este y los anteriores lienzos mediara un viaje a Madrid no es desechable. Otra posibilidad, ya apuntada, es la presencia de Herrera "el Mozo" en la cercana Sevilla que nuestro pintor visitaba con cierta asiduidad. Es bastante probable que Valdés se hubiera instalado ya en la capital hispalense, ciudad que junto con Madrid capitaneaba el gran mercado del arte en la España del momento.

En el gran cuadro central que hoy vemos, sin apenas haber sido restaurado, y conforme a una barroca composición zigzagueante se ha representado el momento culminante de la traslación de Elías, escena descrita en el capítulo segundo del libro *Segundo de los Reyes*. En un templo perteneciente a la Orden Carmelita el tema elegido se justifica obviamente: la orden consideraba y argumentaba largamente sus orígenes en la vida eremítica que Elías y sus discípulos llevaron en el monte Carmelo. En un época en que nuevas órdenes religiosas se encumbraban en la vida de la Iglesia, y otras reformadas remozaban su prestigio, los carmelitas calzados, de la antigua observancia, necesitaban hacer ostentación de su mayor antigüedad puesta en duda por la crítica habiografía postridentina. Elías es un profeta especial y así se le pinta, investido de un gran poder; se le pretende asociar con la iconografía de los dioses paganos, como se muestra en el cuadro del mismo retablo *Elías y los sacerdotes de Baal*, pintando en 1658 (Fig. 3), donde lleva el haz de rayos en su mano, como si de Júpiter se tratara; es metafóricamente un otro Zeus o Júpiter capaz de controlar la furia de los elementos celestes. Fray Miguel Muñoz, carmelita cordobés que profesó en el convento de Puerta Nueva, había escrito una *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae*, (Defensa de Elías y de la estirpe carmelítica) impresa en Roma en 1636. Allí recogía la hipótesis, defendida también por otros escritores de la misma orden, de que los griegos, conocedores de los hechos y milagrosa traslación del profeta, identificaron al Sol como éste (Helios=Elías), y así la representación mitológica del dios sol y su carro de caballos ígneos, la tomaron los griegos de haberla oído referir a los hebreos cuando hablaban de la vida y hechos del profeta, según cuentan el Crisóstomo y Sedulio; de igual modo -y según Muñoz- los griegos atribuyeron el dominio del rayo a su principal divinidad.

El carro triunfal en el que se dirige al cielo es muy llamativo por su intenso movimiento que recuerda obras de Rubens; posee detalles que exceden la escueta descripción del libro de los *Reyes*. Cuatro son los ígneos caballos, aunque el texto no especificara número alguno. Pero aún más sorprendente es ver cómo las ruedas del carro giran en sentido contrario a la dirección que marcan los équidos. Tal efecto sólo

podía obedecer a dos causas: un error involuntario del pintor o la búsqueda de un significado. Lo primero, en un artista de la categoría de Valdés Leal, que además según el contrato debía ceñirse a unos dibujos previos, es poco justificable. Lo segundo, me hizo pensar que la escena podría corresponderse con la descripción del carro de Febo que hace Ovidio en el libro segundo (versos 67-75) de sus *Metamorfosis*, en donde el dios explica a su osado hijo Faetón los problemas que conlleva conducir tal carro, de cuatro indómitos caballos, y le explica: “que el cielo está animado de un perpetuo movimiento circular por el que arrastra a las altas constelaciones haciéndolas girar en veloz rotación. Mis esfuerzos se dirigen en sentido contrario y a mí no puede vencerme el impulso que vence a los demás, sino que mi movimiento es opuesto al raudo giro de los otros. Supón que te he dado el carro; ¿qué vas a hacer? ¿Vas a poder marchar contra la rotación de los polos sin que su veloz eje te lleve consigo?”. He aquí la razón por la que las ruedas giran al contrario. El mentor del cuadro pretende hacer alarde de sabiduría clásica; con sentido de metáfora viene a identificarnos el carro bíblico con el de Febo, y en definitiva Elías es considerado un Apolo bíblico en tanto que viajero celeste. El despliegue del ingenio, esto es el *conceptismo*, carácter esencial de la literatura barroca, lleva a esta *coincidentia oppositorum*, recurriendo a procedimientos metafóricos destinados a reunir cosas que son conceptualmente distintas. Pero como se ve, no son modos de expresión exclusivos de la literatura. También la pintura ha de comunicarse con un público semejante.

Las metáforas de base mitológica, tan al gusto del culteranismo, una forma de conceptismo de inspiración latina, se toman de diversas fuentes, pero la principal es la citada obra de Ovidio. Con esta perspectiva podemos intentar la explicación del resto del cuadro. El extraño pájaro rojo ¿no será también parte de la mitología del poeta romano? En el libro XV de las *Metamorfosis*, a propósito de la muerte, se nos dice: “Hay un pájaro que se rehace y reengendra a sí mismo: los asirios lo llama fénix”, y continúa luego describiendo su ritual funerario y el renacer de un nuevo pájaro capaz de vivir otros cinco siglos. Sebastián de Covarrubias Orozco en el *Tesoro de la lengua castellana* dice que esta ave apareció pronosticando la muerte y resurrección de Jesucristo. Pero además de símbolo de resurrección, muy adecuado para un retablo de capilla funeraria, en el lenguaje y literatura de la época, el término fénix se utilizaba para designar a personas exquisitas en fama y virtudes, lo que daba el rango de inmortales. Por citar un ejemplo vale el de Lope de Vega: “fénix de los ingenios” (6). El extraño pájaro, símbolo de la resurrección y metáfora del hombre de fama, es de lógica que venga aplicado en este caso a Don Pedro Gómez de Cárdenas que es quien financia el retablo y quien será enterrado bajo el altar. Y para que quede clara la referencia a su persona, bajo el fénix se pintó una mata de cardo común, perfectamente identificable, alusión al apellido Cárdenas cuya etimología viene de “cardo”. Una cosa “cárdena” es la que tiene el color morado de la flor del cardo. Además, Valdés Leal “que era altivo, y sacudido con los presuntuosos” no desaprovechó la ocasión y, casi como hiciera Velázquez en *Las Meninas*, se puso a la altura de su noble comitente fijando su nombre en la filacteria que sujeta el fénix con el pico, reivindicando así una alta consideración para el artista.

Si se está representando con los pájaros una metáfora familiar, también cabe suponer que el otro volátil de plumaje negro y blanco que asoma por el tronco desgajado pueda interpretarse según el mismo contexto. Las *Metamorfosis* de Ovidio nos hablan de la corneja, pájaro de similares características a la urraca. Cuenta como la bella Coronis suplicó la ayuda de Minerva para evitar que el dios del mar la forzara, y la diosa la convirtió en corneja tomándola como su compañera. A propósito de la corneja, y siguiendo a los clásicos, en especial a Eliano, en *Los diálogos familiares de*

(6) *Diccionario de Autoridades*, V. Madrid 1737, voz “phenix”, p. 250.

agricultura Christiana de fray Juan Pineda, hay alusiones a la corneja como símbolo de la casada fiel y amante de sus hijos, de la armonía matrimonial y de la viuda cristiana. Sabemos que doña Inés de Armenta y su marido estaban aún vivos cuando se pintó el cuadro, de modo que dejando de lado el último significado podemos concluir que la urraca no es otra que la representación de la fiel esposa de Don Pedro Gómez de Cárdenas.

El significado del cuadro se manifiesta a través de las figuras metafóricas procedentes de la obra ovidiana pero interpretadas de acuerdo con ideas cristianas. Es un mensaje propagandístico donde tanto la orden carmelita como la familia Cárdenas quedan exaltadas. Quizás pueda sorprender una interpretación de tal complejidad. A más de trescientos años de distancia se han perdido las claves culturales donde un mensaje así no extrañaba sino que era completamente lógico. Lo mismo ocurre cuando nos acercamos a la literatura culta de este periodo. Pruébese a leer y a intentar comprender un poema de Góngora o de cualquier otro autor cualificado de culterano. Será necesario familiarizarse con las piruetas del lenguaje: anfibologías, metáforas imposibles, mezclas de lo sagrado y lo profano en una sintaxis endiablada. “*El culteranismo* -citamos a Alexander Parker- es un ennoblecimiento intencionado del lenguaje poético por aproximación del español al latín en vocabulario y sintaxis, más allá de los límites permitidos en un estilo literario normal, y por el uso pródigo de figuras retóricas, especialmente la hipérbole. En ocasiones solemnes, como en discursos conmemorativos y en sermones, se daba al lenguaje de la prosa este tipo de ornamentación (...) En tanto que este estilo tuvo una base social, no fue producto de una minoría particular, sino más bien una distinción de clase cultural, la toma de conciencia por parte de un grupo satisfecho de constituir una élite distinta al público literario común”.

Quien ideó el programa iconográfico del cuadro analizado era un seguidor del culteranismo, cosa nada extraña en la ciudad donde nació y vivió su más característico representante, Don Luis de Góngora. Sabemos que los manuscritos del Polifemo y las Soledades llegaron a Madrid en 1613 llevados por un amigo del poeta, Don Pedro de Cárdenas y Angulo, abuelo paterno de nuestro Don Pedro Gómez de Cárdenas. Poeta, mecenas, gran jinete y aficionado a los toros, nacido en 1577 y muerto entre 1643 y 1645. Este caballero de Santiago y Veinticuatro de Córdoba tuvo una intensa relación de amistad con Góngora; ambos asistían a una tertulia de eruditos en un jardín, quizá de su propiedad al que concurrían otros escritores y poetas cordobeses. Don Luis de joven estuvo enamorado de una hermana suya. De Don Pedro se trata en la más antigua carta manuscrita que se conoce de Góngora. Cárdenas tenía la más importante colección de copias de los poemas gongorinos de donde fueron tomados para la edición de López de Vicuña. Góngora le dedicó varios sonetos y según algunos Don Pedro de Cárdenas es el retratado con el pseudónimo de “Cardenio” en el Quijote de Cervantes, quien también debió conocerlo. Tuvo amistad con otros muchos poetas y estudiosos cordobeses, algunos gongorinos de segunda generación, como Don Antonio de Paredes, Don Pedro Díaz de Rivas, Don Enrique Vaca de Alfaro, Agustín Calderón y sus hermanos Don Juan de Cárdenas y Don Martín de Saavedra. Escribió abundante poesía, la *Vida y la muerte de Francisco de Santa Anna, hermano mayor de los ermitaños de la Abayda*, (Córdoba, 1621) y las *Advertencias o preceptos del torear con rejón, lança, espada e iaculos* que vieron la luz en Madrid el año de 1651.

En semejante ambiente debió educarse nuestro Don Pedro Gómez, su nieto y heredero, porque Don Diego de Cárdenas, su padre, murió bastante joven pues el Don Pedro segundo heredó directamente el mayorazgo del primero; por tanto la educación del vizconde de Cárdenas dependió en cierta medida de su abuelo. Sólo tenemos certeza de su relación contractual con Valdés Leal, pero es de suponer que mientras el pintor estuvo en Córdoba debió moverse también en estos ambientes culteranos. De

ellos recibiría encargos, pues además del retablo del Carmen Calzado, por las mismas fechas pintó un *Retrato de Don Enrique Vaca de Alfaro*, nieto del arriba mencionado y hermano del pintor Juan de Alfaro; era médico y también poeta gongorino. Palomino nos refiere la calidad del retrato de Vaca de Alfaro: "...sumamente parecido, cuando estaba todavía de licenciado, con tal viveza que parece el mismo natural, y que promete las grandes prendas, de que se enriqueció su ingenio, con el ornato de todas buenas letras, sin olvidar la poesía, de la que fue siempre tan fecundo aquel delicioso suelo cordobés". Quizá sea Vaca la figura más destacable de la sementera parnasiana cordobesa en la segunda mitad del XVII. De su actividad poética, impregnada de un decadente culteranismo, se han conservado extensas rimas: *Festejos del Pindo* (Córdoba 1662), *Lyra de Melpómene* (Córdoba, 1666), y un *Poema Heroycó*, y *Descripción Hystórica y Poética* (Córdoba, 1669), dedicado a un pariente de Don Pedro Gómez de Cárdenas.

También tuvo Vaca de Alfaro muy buenas relaciones con los carmelitas calzados de Córdoba. Algunos miembros de esta orden elogian al poeta en los preliminares de la *Lyra de Melpómene* o en otra que escribió sobre la imagen de la Virgen de la Fuensanta. Es probable que Vaca de Alfaro sirviera para poner en contacto a Valdés Leal con Don Pedro Gómez de Cárdenas y los carmelitas, y quizá llegaron a ser amigos y participar de comunes aficiones intelectuales (7).

Estas aficiones, propias de los artistas barrocos que identifican poesía y pintura en su temática y finalidades podemos verlas reflejadas en otras obras de nuestro pintor. Cronológicamente muy próxima al retablo es la ejecución de la *Virgen de los Plateros*. Esta obra muestra espléndidamente el conocimiento del oficio de orfebre que tenía Valdés, propiciado tal vez por los parentescos antes apuntados. También vemos en ella una estrofa de poesía conceptista, basada en comparaciones y semejanzas: "El platero Universal/ de Dios Eterno Padre/ una joya hizo tal/ que en ella puso el caudal/ porque fue para su madre". No sé quién pudo ser el autor del breve poema, pero está dentro de la abundante lírica mariológica que se produjo en esta tierra a mediados del siglo XVII, de la que el referido Enrique Vaca dejó notables ejemplos.

Así también en una *Inmaculada* (Fig. 4) que Valdivieso fecha entre 1660 y 1665 encontramos otro juego culterano que demuestra "agudeza y arte del ingenio" (8). La habitual serpiente o dragón que representa al demonio pisoteado por la mujer, descrita en el *Génesis* y el *Apocalipsis*, ha sido sustituida por un mitológico sátiro que es agredido por los querubines. Este aparece derrotado en el ángulo inferior derecho, mordiendo una manzana, símbolo del pecado original (Fig. 5). Así se permite un juego culto. Si los lascivos sátiros en la mitología eran los desvirgadores de las castas ninfas, la Inmaculada Concepción, como nueva ninfa, revestida de poder divino y con la ayuda de los ejércitos angélicos restablece el orden invertido y vence definitivamente con su pureza a la lujuria simbolizada por el sátiro.

Aunque a Valdés se le ha llamado un tanto truculentamente el "pintor de los muertos" conociendo bien su obra deberíamos llamarlo más adecuadamente "el pintor de los libros", pues son con mucha mayor frecuencia representados en sus lienzos. El llamado *Alegoría de la vanidad* (Fig. 6), obra de 1660 pintada para el Hospital de la Caridad sevillano (9), nos representa la vacuidad de la ciencia humana (figurada por los libros que contienen los diversos saberes) y de los bienes terrenos, tanto del poder religioso -tiara, capelo y mitra- como del civil -cetro y corona-. Las riquezas, el dinero y la fortuna, representada por las cartas y dados, son vanos también como la efímera pompa de jabón. La gloria del pintor no escapa de esta "vanitas"; un

(7) Manuel Pérez Lozano, "Valdés Leal, el vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses", *VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia 1988 (comunicación en prensa).

(8) Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*, Sevilla 1988, pp. 135-136 y 247.

(9) Valdivieso, pp. 117-120, 243.

emblema de la pintura como facultad casi divina, contenido en el tratado de la pintura de Vicente Carducho es el objeto al que especialmente se dirige la pompa. Toda la idea del cuadro parece inspirarse en el libro de Nieremberg *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, retratado bajo un emblema de la fugacidad de la gloria del poeta, el de la calavera laureada. Observamos aquí como aproxima Valdés pintura y poesía. Esta imagen, frecuente en la lírica del desencanto, propia de mediados del XVII, junto a la descripción pictórica de la brevedad de la belleza simbolizada en la rosa -cerrada, abierta y machita-, describen con claridad el espíritu poético y cultivado de Valdés Leal que, además, pinta los libros, no como meros objetos decorativos indiferenciados, sino que con ciertos fines publicitarios los textos están retratados y son indistinguibles (Fig. 7). Todos, salvo el de Nieremberg que es un libro moralizante y piadoso, pueden considerarse como tratados científicos entre los que se incluyen obras sobre pintura y arquitectura, y por el gesto despectivo del burbujeante angelito y el mensaje general de esta pintura, se nos viene a recomendar que estos libros, representación de los diversos campos de la sabiduría humana, no sirven para nada, sus conocimientos de lo efímero sólo acrecientan la vanidad, no se preocupan de lo eterno, de la vida del más allá, verdadera finalidad del cristiano, según la mentalidad barroca.

Trapier localizó cinco de estos libros y nosotros hemos encontrado otros tres. Vemos los *Diálogos de la pintura*, de Vicencio Carducho (Madrid 1634), mostrando el libro abierto con un emblema de un pincel sobre un lienzo en blanco para glosar el poder creador de la ciencia pictórica (pintura) reflejado en el epigrama, legible perfectamente: "En la que tabla rasa tanto excede, / que vee todas las cosas en potencia, / solo el pincel con soberana ciencia, / reducir la potencia al acto puede". Otros libros son los de Giacomo Vignola, *Le due regole della prospettiva*, con varias ediciones (arquitectura), Fray Jerónimo Román, *Repúblicas del mundo*, Salamanca 1595 (historia); Nájera, *Suma Astrológica y arte para hacer pronósticos de los tiempos* (astrología), y el citado de Juan Eugenio Nieremberg, *Diferencia entre lo temporal y eterno crisol de desengaños*, del que desde 1640 se han hecho más de 30 ediciones. También están los de Rodrigo de Zamorano, *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, Sevilla 1585, del que hay dos ediciones más, pero la representada es esta, mostrando el verso del folio 8, donde se dibuja la "Figura de la máquina del mundo y sus partes"; Alberto de Sajonia, *In Aristoteles octo libros physicorum*, Lyon 1534 (física); Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de Agricultura*, múltiples ediciones desde 1513 (agricultura). Hay además un tratado de anatomía, otro de matemáticas, quizá el de Pérez de Moya (Alcalá 1573), y otro que en el lomo tiene escrito "Sebastiano" que posiblemente sea un tomo de la obra de Serlio.

Pintó Valdés otro lienzo compañero de este (Fig. 8) Es conocido como una *Alegoría de la Salvación* (10). A la inversa que en el anterior, los libros que aquí aparecen son todos piadosos, textos para la oración y la contemplación. Hemos identificado algunos títulos, además de los que ya descubrió Trapier. Trapier identifica a Fray Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe*, Salamanca 1588; Girolamo Savonarola, *Triunfo de la cruz*, París 1524; Fray Antonio Alvarado, *Arte de bien vivir y guía de caminos del cielo*; Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum*, Fray Antonio de Castillo, *El Devoto peregrino*, Madrid 1656, mostrando el libro abierto por las páginas 234 y 235; Oracio Riminaldi, *Destierro de ignorancia*, y la obra del jesuita cordobés Martín de Roa, *Estado de los bienaventurados en el cielo*, Sevilla 1624. Además hemos encontrado otros dos: el de fray Pedro de Jesús María, *Cielo espiritual, trino y uno*, Sevilla 1633, y una obra anónima, el *Tratado llamado el Deseoso*: y por otro nombre, *Espejo de Religiosos*, Burgos 1554. Valdés, que en el otro lienzo criticaba la vanidad de la ciencias humanas, propone en esta obra una orientación

(10) Valdivieso, pp. 117-121, 243.

bibliográfica que sirva de guía para la salvación del cristiano (11).

Este minucioso interés por la literatura que hemos pretendido resaltar aquí, nos retrata a Valdés como hombre de preocupaciones intelectuales, "hombre verdaderamente erudito" lo llamo Palomino quien lo conoció en Córdoba el año 1672, y creo que sin error podemos atribuirle a sus estancias en nuestra ciudad y a sus relaciones con círculos de artistas y poetas cordobeses gran parte de los fundamentos de tal erudición. Muchas gracias.

(11) Sobre estas y otras influencias literarias en los cuadros de Valdés, véase Manuel Pérez Lozano, "La emblemática andaluza. Las Empresas de Villava en la obra de Valdés Leal", *Lecturas de Historia del Arte*, 2, Vitoria 1990, pp. 343-348.



Fig. 1. Cristóbal Vela Cobo (atrib.), *Judit*, Hospital de Jesús Nazareno, Córdoba.



Fig. 2. Juan de Valdés Leal, *Asunción de Elías*, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Córdoba.



Fig. 3. Juan de Valdés Leal, *Elías y los sacerdotes de Baal*, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Córdoba.



Fig. 4. Juan de Valdés Leal, *Inmaculada*, colección particular, Ubeda.



Fig. 5. Juan de Valdés Leal, detalle de la figura 4.



Fig. 6. Juan de Valdés Leal, *Allegoría de la vanidad*, Wadsworth Atheneum, Hartford.

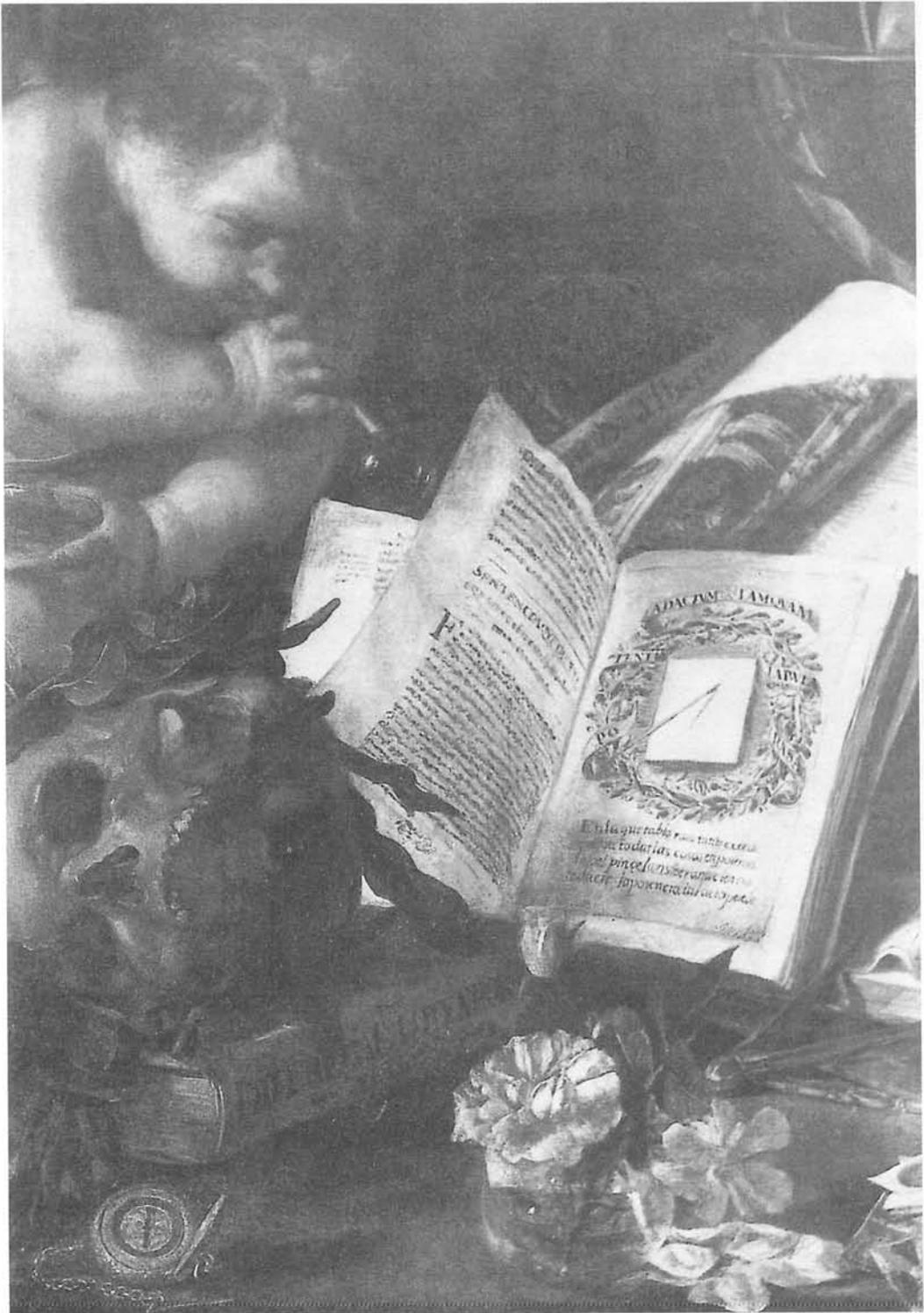


Fig. 7. Juan de Valdés Leal, detalle de la figura 6.



Fig. 8. Juan de Valdés Leal, *Alegoría de la Salvación*, Art Gallery of York.